

EL PÓRTICO DE LA GLORIA Y SU MÚSICA

EL SENTIDO DE LA MÚSICA, LOS INSTRUMENTOS Y EL MAESTRO MATEO EN EL
CONTEXTO HISTÓRICO-MUSICAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARLOS BONETE VIZCAÍNO
UNIVERSIDAD SAN PABLO CEU



CEU

*Universidad
San Pablo*

Índice

Presentación.....	3
1. El Pórtico de la Gloria y su Música.....	4
2. Maestro Mateo.....	6
3. La música en Santiago.....	7
4. Ancianos del Apocalipsis.....	9
5. Los instrumentos de los Ancianos.....	11
5. 1. Fídula oval.....	13
5. 2. Fídula en ocho.....	14
5. 3. Arpa.....	15
5. 4. Salterio.....	15
5. 5. Cítara.....	16
5. 6. Laúd.....	17
5. 7. Organistrum.....	17
6. La reconstrucción.....	18
Bibliografía.....	19

PRESENTACIÓN

Este trabajo no pretende entrar en una lectura teológica del conjunto del Pórtico de la Gloria sino de la Música que le acompaña, desde una perspectiva teológica y técnica. Esta obra, que expone un magnífico conjunto orquestral, se caracteriza por su universalidad y su vanguardismo. Queda empapada de un milenarismo que desarrolla, con piedra inalterable, una representación eclesial, la Jerusalén Celeste, la Pasión, el Agnus Dei... En definitiva, una suma de saberes influenciados por textos patrísticos o de Beato que sintetiza la Historia de la Salvación.

Nuestro objetivo es hacer saber la importancia que el Pórtico ofrece sobre la organología medieval a través del Cántico Nuevo que la reforma litúrgica gregoriana elevó a partir del siglo XI. La música actúa como poder y alegría y España es el país en el que más se solidifica esta idea, presente en el rey David, la danza de Salomé y los 24 Ancianos del Apocalipsis. Lo podemos evidenciar en las Cántigas de Santa María, la reproducción de músicos en los pórticos y, como no, en Santiago de Compostela. Como indicara en su momento la erudita Mary Remnant en un artículo británico: «las portadas románicas de España contienen gran riqueza de instrumentos».

Aunque en la Biblia los Ancianos quedan vinculados únicamente a la cítara, los escultores aprovecharon para imprimir un completo repertorio de instrumentos, en ocasiones ya sin conciencia teológica, debido a la transmisión cultural. Esta impronta artística es utilizada como fuente para la organología¹, dando como resultado una unión entre Historia del Arte y Música que se consolidó desde los años 90. La organología no debe limitarse a una descripción de instrumentos o escenas sino que debe ahondar en el contexto de una época, las costumbres y la vida del autor para comprender la elaboración de las obras y el significado de cada una de las partes. Por esta razón, la Musicología se ha visto obligada a mirar a la Historia del Arte y a la Literatura, ya que es a partir de un estudio de estas fuentes cuando podemos tener una visión más real y completa de la Música. De hecho, la reconstrucción del pasado musical vino a través de la integración de esta última en la iconografía e iconología².

¹ C. Bordas Ibáñez hace un repaso de los estudios de musicólogos, vinculados a la música del Pórtico y a la música en Galicia, y concluye que este monumento fue el modelo principal que difundió la tipología apocalíptica de los Ancianos. Asimismo, el Pórtico actúa como documento fundamental para estudiar la música de la época, tal como han demostrado los numerosos proyectos, sintetizados en BORDAS IBÁÑEZ, C. «Música y artes plásticas. Una representación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria». En LOLO, BEGOÑA (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1227-1242.

² PIQUER, RUTH. «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada». *Síneris. Revista de Musicología*. Marzo 2013, nº 9, pp. 1-17.

Del mismo modo, la literatura y el Arte tienen que verse obligadas a mirar a la Música, pues ésta, al igual que los textos o las pinturas, traza la línea contextual de un período histórico. Conforme avanza el tiempo son más los historiadores que miran a la iconografía musical, pero el número sigue siendo escaso. En un congreso de Musicología se incluye alguna sesión intrínsecamente ligada al Arte o a la Literatura como fuente de estudio pero no vemos esta relación en un congreso de Literatura o Arte, donde la Música queda olvidada. Estamos pues ante un problema que necesita implicación y reconocimiento para su solución; necesitamos conocer algo para poder aprender de ello. La Música tiene muchísimo que enseñarnos, asomémonos a ella.

Palabras clave: Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela, Ancianos, Música, Instrumentos.

1. EL PÓRTICO DE LA GLORIA Y SU MÚSICA

El hecho de que se tenga en cuenta las dos cronologías, cristiana e hispánica, en la solemne inscripción de los dinteles, nos habla de la popularidad que tendría la iglesia compostelana y, como parte de ésta, profetiza el carácter universal que adquiriría el mensaje misterioso del Pórtico. La inscripción *monumenta* del pórtico reza así:

*«ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXXVIII ERA ICCXXVI DIE KALENDAS
APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIU PORTALIU*

*ECCLESIE BEATI IACOBI SUNT COLOCATA PER MAGISTRUM MATHEUM
QUI A FUNDAMENTIS IBORUM PORTALIU GESSIT MAGISTERIU»³*

Muchos se preguntarán qué función cumple la representación de música en un pórtico medieval. Muchas veces se ha dicho que todo tiene un porqué en el arte cristiano medieval y que nada es fruto del azar. La explicación sobre el sentido de la música en el Pórtico de la Gloria la ha sintetizado Thomas Connolly⁴. Independiente de que la música se escenifique a través de los Ancianos, Santa Cecilia, el David músico u otras figuras, este especialista nos aclara que la música se identifica con el dinamismo interior de cada ser humano; se torna en el símbolo de la renovación y del paso que

³ HUERTA HUERTA, P. L. «Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico». En *Perfiles del arte románico*. Aguilar de Campoo: Santa María la Real, 2002, pág. 44.

⁴ CONNOLLY, T. «Entrando por la alegría del Señor: Simbolismo musical en los pórticos de las iglesias». En LÓPEZ-CALO, J. (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002, vol. I, 51-77.

experimenta el hombre desde la tristeza a la alegría. Diversos textos bíblicos, traídos a colación por el autor, ponen en relación la armonía musical con las pasiones que siente el hombre. Un ejemplo de éstos es Job 30:31:

«Hase trocado en duelo mi cítara, y mi flauta en voz de plañideras»

Como éste pasaje encontramos muchos más que motivan un cambio. Las figuras musicales se ponen en relación con los elementos que le rodean. Thomas Connolly habla de la Santa Cecilia de Albi y en concreto de su órgano invertido, un detalle que establece un cambio con respecto a la disposición normal de los tubos; un detalle que extrapola esa diferencia a los elementos que la rodean, como el crucifijo, que «transformará la tristeza del mundo pecador en la alegría del Paraíso».

La conclusión a la que llegamos aplicando esto al Pórtico de a Gloria es que los Ancianos quieren transmitirnos un cambio. La comparación entre el pecado y el Paraíso, Jerusalén y Babilonia, el arrepentimiento de David⁵ diferencia el bien del mal. Para situarnos en el lado del bien necesitaremos afinar nuestros instrumentos que es precisamente lo que hacen los ancianos como explicaremos posteriormente. Los Ancianos intentan mantener sus instrumentos afinados, es decir, utilizarlos como deben, al igual que una persona debe vivir bajo los Mandamientos del Señor y mantenerse pura, afinada, como los instrumentos. Además, la relación de los instrumentos de los Ancianos con el Cristo que configura la composición remite a la misma idea que en Albi, al expresar el cambio que supuso la muerte de Jesús en la cruz, que nos permitió pasar de la tristeza a la alegría. Eso persiguen los Ancianos, buscar el cambio y la alegría mediante la afinación; preparar y esperar el Cántico Nuevo.

La decisión de Mateo de representar a los Ancianos afinando tiene varias consecuencias que iremos tratando. Lo que interesa ahora son las causas. Ya hemos visto una de ellas que se relaciona directamente con las demás. El cambio que se da al entrar en el Pórtico es el que todo peregrino desea y por ello la afinación tiene que ver con el Camino de Santiago ya que el peregrino se prepara para el cambio. La afinación por tanto tiene un valor simbólico de preparación. En el Códice Calixtino, concretamente en el sermón *Veneranda dies*, se expresa:

⁵ T. Connolly insiste en la idea del David arrepentido y su decisión de componer una música libre de pecado, idea que puede verse en el *David en Oración*, una miniatura difundida a partir del siglo XIII: pp. 63 y ss.

*«Tú que antes no tenías la gracia, ahora se te concede abundantemente. Antes ignorabas a tu creador; ahora por tu Apóstol conoces a tu hacedor. Antes estabas entregada a leyes vanas; ahora has sido levantada a la fe apostólica (...).»*⁶

2. MAESTRO MATEO

Sorprende que, en la inscripción, sólo se tenga en cuenta al gran Maestro Mateo y no se haga alusión a los reyes leoneses que tanta ayuda prestaron a tan magnánime construcción y, sobre todo y en relación con el tema que nos ocupa, al apoyo que recibió el escultor. Un diploma de 1168 escrito por Fernando II de León⁷ es un claro ejemplo de la ayuda prestada a «*magistro Matheo, qui operis praefati Apostoli primatum obtines et magisterium*» a quien asigna una renta de 100 maravedís anuales que cobraría de los beneficios comportados por la acuñación de moneda de Santiago⁸. Esta práctica basada en la utilización de los beneficios obtenidos de la acuñación propia de moneda para las construcciones catedralicias es puesta en práctica por muchos monarcas.

Si la primera intervención en la iglesia compostelana se produjo en 1117, tras el asalto por parte del pueblo a raíz de los incidentes de doña Urraca y Diego Gelmírez, tal y como nos indica la *Historia Compostelana*⁹, podemos considerar al Maestro Mateo como el primer gran restaurador de la catedral, el cual participaría activamente en todo el proceso de construcción del Pórtico integrándolo a la perfección con el resto de estructuras¹⁰. Cuando acometió su construcción ya tendría una experiencia notable en la catedral, como lo evidencia que recibiera una pensión vitalicia.

En relación con los Ancianos, podemos adelantar que Mateo concibe el pórtico con una simetría marcada, que se extrapola a todos los subsistemas. El equilibrio entre las dos mitades, unidas por

⁶ VILLANUEVA ABELAIRAS, C. «La música en el Camino de Santiago». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. 2011, nº 5, pág. 271.

⁷ GONZÁLEZ, JULIO. *Regesta de Fernando II*. Madrid: Diana, 1943, pág. 399.

⁸ Las concesiones de Fernando II, presentadas como privilegios, rentas procedentes del realengo y donaciones de bienes fundiarios tenían como objetivo perdurar la ayuda recibida de señoríos y noblezas eclesiásticas así como recomponer los afectados fondos reales. Véase FERNÁNDEZ CONDE, F. J. «Fernando II y la consolidación del señorío feudal de San Salvador de Oviedo». En DE LA CRUZ DÍAZ, P. et alii (eds.), *El historiador y la sociedad: homenaje al profesor José M^a. Mínguez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 57-98; PEÑA GONZÁLEZ, I. R. «La reforma románica de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en el contexto del patrocinio artístico de Fernando II». *De arte: revista de historia del arte*. 2003, nº 2, pp. 33-34.

⁹ FALQUE REY, E. *Historia Compostelana*, libro I, cap. CXIV. Madrid: Akal, 1994, pp. 271 y ss.

¹⁰ CIRUJANO, C. et alii. «La restauración del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela». *Patrimonio cultural de España. Patrimonio en riesgo: seísmos y bienes culturales*. 2012, nº 6, pág. 185.

los dos Ancianos que portan juntos el organistrum, se consigue de manera magistral y, dentro del estatismo románico, da dinamismo a la composición con las diferentes posturas y actitudes de los Ancianos. Además el naturalismo de ciertos gestos y acciones relacionadas con la música que desempeñan así como el realismo de los instrumentos apunta a la existencia de un escultor conocedor de los músicos y de sus costumbres en la interpretación.

3. LA MÚSICA EN SANTIAGO

Numerosas representaciones iconográficas demuestran que, a pesar de la escasa impronta literaria-musical que ha llegado a nuestro tiempo, la música fue importante en la Edad Media. En efecto, este tema es recurrente entre miniaturistas que plasmaron en los manuscritos auténticas escenas musicales, bien religiosas o profanas. Gracias a éstas podemos identificar y comparar el repertorio instrumentístico que se dio durante estos siglos que nos ocupan.

Al igual que el arte y la literatura, la música también transmite ideas y conceptos. En la música hay alegorías, metáforas e inspiraciones de pasajes bíblicos como lo puede haber en la pintura o en un comentario de texto. Bien se puede equiparar los grandes ciclos de reproducciones pictóricas de temática cristiana con las obras de J. S. Bach, G. F. Haendel o F. Schubert, quien compusieron históricas frases, eso sí musicales, que pasarían a ser referentes en la Historia de la Música. Podemos aprender de una época y ver qué nos quieren decir los compositores si traducimos, al igual que lo hacemos con una imagen, el sentido de las notas.

La única diferencia que tenemos que tener en cuenta ahora es el carácter efímero, no de la música, sino de los instrumentos. Contados son los ejemplos que han sobrevivido al paso del tiempo ya que, si una iglesia románica puede deteriorarse aun construida en piedra, no hablemos de un pequeño y frágil objeto de madera como puede serlo una cítara o un rabel.

Tenemos en nuestra mano algunos ejemplos que nos permiten afirmar que Santiago era en el siglo XII un auténtico centro musical, el cual recibía sin lugar a dudas las influencias francesas que llegaban de París, concretamente de Notre-Damme. De aquí provenían las composiciones polifónicas de nuevo orden que transformaron la monodía del Códice Calixtino y dotaron a su notación de mayor libertad de movimiento.¹¹

¹¹ LÓPEZ-CALO, J. «La música en la catedral de Santiago, A. D. 1188». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *Op. cit.*, pp. 44-54.

Esta influencia francesa, que llegó a España a través del Camino de Santiago, es responsable de introducir en el Pórtico a los Ancianos de San Juan. Los Ancianos de San Pedro de Moissac fueron terminados en torno a 1115¹². Después de este año aparecieron en España los primeros Ancianos, prueba bastante creíble de que los Ancianos llegaron de Moissac, Oloron, etc.

Volviendo al Códice Calixtino, entre 20 y 40 años más joven que el Pórtico, éste presenta a varios peregrinos tocando instrumentos:

*«Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar del venerable Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos».*¹³

Del mismo modo, un grupo de instrumentos, de los que se concretan el tímpano y la cítara, suenan para recibir al obispo Diego Gelmírez, tras haberse pactado su liberación del cautiverio al que se veía sometido por Arias Pérez.

*«Cuando hubo llegado a estos lugares (...) toda la multitud de los compostelanos cantando con tímpanos, cítaras y diversos instrumentos de música le salió al encuentro (...). Un innumerable grupo de jóvenes cantaba con tan gran júbilo y alegría (...), con himnos y melodías de dulce armonía (...)».*¹⁴

Por aquel entonces, año 1111, el David de las Platerías ya debía lucir su admirable ravel, otro ejemplo que demuestra que Santiago ya poseía una cultura musical bastante desarrollada.

¹² LÓPEZ-CALO, J. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, pág. 81.

¹³ *Codex Calixtinus*, cap. XVII, libro I. En MORALEJO, A. (trad.): TORRES, C. y FEO, J. (eds.) *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, 1951. Edición revisada por J. J. Moralejo y M. J. García Blanco en Santiago de Compostela, 2004.

¹⁴ FALQUE REY, E. *Historia Compostelana*, libro I, cap. LXI. *Op. cit.*, pág. 167.

4. ANCIANOS DEL APOCALIPSIS

Los ancianos (*presbyteros*) son gobernadores¹⁵ de la Creación y como tal, entronizados,¹⁶ hacen cumplir sus órdenes a través de los ángeles. Su sentido numérico parece suponer la unión de dos pueblos, los santos del Antiguo Testamento y los de la Iglesia, que adoran al Señor y rezan por la ascensión de las Almas. El número 24 nos lleva a la totalidad en varias direcciones, teniendo en cuenta que un día completo se compone de "12+12 horas" y sumando el conjunto de los doce patriarcas y apóstoles, idea que entronca con la unión de Antiguo y Nuevo testamento. De hecho el organistrum de los Ancianos 12 y 13 es utilizado por Mateo para unir las dos mitades del Pórtico, para acercar a judíos y gentiles¹⁷.

Es probable que los Ancianos se labraran bajo el reinado de Alfonso IX, un rey próximo a la música desde un punto de vista religioso, como nos muestra la Crónica de Lucas de Tuy, pero también profano, pues apoyó a gran cantidad de trovadores que vieron en su corte algo parecido al Paraíso.¹⁸

*«Adefonsus rex Legionis cum esset catholicus habebat secum clericos, qui modulatis vocibus quotidie coram ipso divinum officium peragebant, quos ipse nimio venerabatur affectu».*¹⁹

Con relación a lo que se ha indicado al principio del estudio, los ancianos no dejan de ser otra alusión bíblica dentro del monumento mateano, si bien suponen la "guinda del pastel" por rematar la escena principal del arco y unir éste con los laterales. Es un motivo frecuente tanto antes como después del pórtico compostelano, si bien desde el siglo XIII la música se va a expandir y proliferar

¹⁵ Con respecto a la condición de los ancianos como gobernadores: «*Ve, reúne a los ancianos de Israel y diles (...)*» (Ex. 3:16); «*Los presbíteros que presiden bien, sean tenidos en doble honor; sobre todo los que trabajan en la predicación y en la enseñanza*» (Tim. 5:17). Para todas las citas bíblicas utilizamos la edición de Versión de E. NÁCAR Y A. COLUNGA. *Sagrada Biblia*. Madrid: BAC, 1999.

¹⁶ La Biblia recoge una jerarquía celestial: «*porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra, las visibles y las invisibles; los tronos, las dominaciones, los principados, las potestades; todo fue creado por Él y para Él*». (Col. 1:16)

¹⁷ VILLANUEVA ABELAIRAS, C. «La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria». En LÓPEZ-CALO, J. (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*. Op. cit., pág. 107. Podemos ver esta idea en Ef. 2:14-15: «*pues Él es nuestra paz, que hizo de los pueblos uno, derribando el muro de separación, la enemistad, anulando en su carne la Ley de los mandamientos formulada en decretos, para hacer en sí mismo de los dos un solo hombre nuevo, y estableciendo la paz*».

¹⁸ MORALES, SERAFÍN. «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. In Memoriam Serafín Morales. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pág. 30.

¹⁹ LUCAS DE TUY. *Crónica de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1926, pág. 409. Preparada y prologada por Julio Puyol y Alonso.

en pórticos que integran al David músico o a los Ancianos para representar la Jerusalén Celeste o los salmos penitenciales. Estas figuras principales son flaqueadas en muchos casos por juglares y animales con instrumentos, paradoja que advierte la admiración del clero hacia el ámbito profano²⁰. No obstante la música sacra era considerada como fuente de saber mientras que la profana estaba asociado a lo sensual, a la danza y era ejecutada por personas que desconocían su esencia y fundamento intelectual. Guy de Arezzo o Guiraut Riquier se refirieron a estos "músicos" que tocaban y cantaban sin ninguna erudición²¹.

Los Ancianos son citados en 4:10; 5:8; 11:16 y 19:4. Es en 5:8 cuando se introduce un instrumento musical asociado a los Ancianos y a los cuatro series vivientes. Cada uno de los Ancianos que «caen al suelo» (*épesan*), es decir, se postran en actitud de adoración, poseen cítaras (*kitháran*) y copas de oro llenas de perfume (*phiálas chrysás*)²². Mientras que el recipiente de oro simbolizada, mediante el incienso, las oraciones de los santos, la fe y la descendencia del nuevo sacerdocio, la cítara puede remitir a diversas ideas según atendamos a diferentes pensadores.

Para Ignacio de Antioquía la cítara actúa de metáfora para simbolizar la unidad que se debía dar en torno al obispo de Éfeso, cuya autoridad era cuestionada. Por tanto asistimos a una lectura de la cítara como concordia entre distintas partes:

*«También conviene caminar de acuerdo con el pensamiento de vuestro obispo, lo cual vosotros ya hacéis. Vuestro presbiterio, justamente reputado, digno de Dios, está conforme con su obispo como las cuerdas a la cítara. Así en vuestro sinfónico y armonioso amor es Jesucristo quien canta».*²³

Clemente de Alejandría se refiere a este instrumento para hablar de la inspiración divina y espiritual. Una inspiración que introduce una dicotomía en la música, entre lo celestial y lo mundano, lo eclesial y lo profano, lo instrumental y lo vocal, etc. A través de la cítara nos llega, pues, un legado del cielo.

²⁰ VILLANUEVA ABELAIRAS, C. «Música y músicos en el camino de Santiago». En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura*. Zaragoza: Fernando el Católico, 2005, pág. 315.

²¹ OCÓN ALONSO, D. M. «Aspectos musicales en el arte románico y progótico». *Cuadernos de Sección. Música*. 1996, nº 8, pág. 123.

²² CARBALLOSA, EVIS L. *Apocalipsis: La consumación del plan eterno*. Michigan: Editorial Portavoz, 1997, pág. 120.

²³ IGNACIO DE ANTIOQUÍA. «Carta a los efesios», 4:1. En LIGHTFOOT, J. B. *Los Padres Apostólicos*. Terrassa: Editorial Clie, 1990.

*«El Logos de Dios, que procede de David, pero que existía antes que él, despreció la lira y la cítara, instrumentos sin alma, y llenó de armonía, por el Espíritu Santo, este universo y el pequeño universo que es el hombre, su alma y su cuerpo. Entona un himno a Dios a través del instrumento polí-fono y canta con el instrumento que es el hombre: 'Pues tú eres para mí una cítara, una flauta y un templo'».*²⁴

Otro de los muchos comentarios que ahondan en el simbolismo de este instrumento del Apocalipsis es el del primer exégeta latino, Victorino de Pattau, quien se refiere directamente a la carne de Cristo en la cruz que, al igual que las cuerdas de la cítara, se encuentran tensada sobre madera²⁵.

5. LOS INSTRUMENTOS DE LOS ANCIANOS

La visión frontal del pórtico, que todo peregrino contempla, restringe unos cuantos detalles de los instrumentos que portan los ancianos y que, gracias a una nueva posición visual, han podido corroborar distintas tipologías familiares y desvelar procesos de fabricación.

La opinión generalizada, por lo menos hasta 1963, defendía que los instrumentos de los Ancianos habían sido inventados por Mateo. Sin embargo, López-Calo pudo hacer frente a esa hipótesis a raíz de la nueva visión de los ancianos que los andamios, contruidos expresamente para la ocasión en 1963 y 1988, ofrecían al musicólogo. La conclusión a la que llegó después de identificar tantos detalles constructivos en los instrumentos labrados fue que el Maestro Mateo había, sin duda, reproducido instrumentos de la realidad con una absoluta fidelidad. Es más, según Carlos Villanueva, los artesanos habrían sido algo parecido a un luthier que en vez de utilizar madera trabaja con piedra²⁶.

El Maestro Mateo se encontraría en el siglo XII con un momento de asentamiento del instrumento. Las expresiones en diferentes países varían poco entre sí, lo que indicaría que los medievales podrían haberse contentado con las formas organológicas del momento, exceptuando algunos avances que se dieron en el órgano, bastante mejorado, paulatinamente, con el desarrollo

²⁴ CLEMENTE DE ALEJANDRÍA. *Protréptico*, cap. I. Madrid: Gredos, 1994, pp. 37-55. Introducción, traducción y notas de M. ^a C. Isart Hernández. Revisada por H. Ramos.

²⁵ ROMERO POSE, E. «El pórtico del cántico nuevo». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *Op. cit.*, pág. 76.

²⁶ VILLANUEVA ABELAIRAS, C. «La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria». En *Op. cit.*, pág. 105.

tecnológico. Por tanto, la poca evolución de las formas a lo largo de los siglos denotaría, como refiere F. Luengo²⁷, el alcance de un ideal sonoro.

La idea de que todo en la Edad Media tiene un sentido último y trascendente, se observa, como ya hemos visto, en el valor numérico de los Ancianos. Por tanto, podemos extraer una explicación de los 21 instrumentos repartidos entre los 24 ancianos. El número 21 guadaría relación con el 3 y el 7, de los cuales obtenemos un producto de 21. El 3 alude a la Trinidad y a la proporción del intervalo de quinta, el 7 a los Pecados, Sacramentos²⁸, las trompetas de los Ángeles del Apocalipsis, el Sol y a la serie diatónica. Asimismo su forma es trascendente y esconde numerosos simbolismos ya que de lo material se pasa a lo inmaterial.

Los instrumentos del Pórtico corresponden a instrumentos de cuerda, entre ellos la fídulas ovales, las fídulas en ocho, las arpas, los salterios, las cítaras, los laúdes y el organistrum. Pueden pertenecer a la cuerda pulsada, como el láud, o a la cuerda frotada, bien por una rueda como en el caso del organsitrum o por un arco en el caso de la fídula. El hecho de que Mateo optara por prescindir la reproducción de los arcos encuentra su explicación en el rigor técnico y realista de su obra. Los arcos no podían estar exentos en el relieve, lo que daría una apariencia algo tosca a estas piezas si se unían al instrumento; Mateo creyó oportuno representar a los Ancianos en actitud de afinar sus instrumentos, en vez de interpretar.

Con esto, la no aparición de instrumentos de viento se debería a la dicotomía que se desprende de la *inspiración* a la que aludía Clemente de Alejandría. Debido a la división entre lo celestial y lo profano, y el carácter jerárquico de la época, se asociaban los instrumentos de viento a prácticas dionisiacas y se incluían en el nivel más bajo de la música. Sólo hace falta mirar a la tradición griega, al mito de Apolo y Marsias, en el cual Apolo compite con su cítara, vuelta del revés²⁹, y gana a su contricante. Este triunfo de Apolo se inscribe dentro de la lucha entre el *logos* y el *kháos*, dos estados que tienen su imagen en Apolo, quien tiene libre su boca para expresarse mediante la palabra (con la palabra se razona, *logos*), y Dioniso, quien no posee palabra alguna por tocar la

²⁷ LUENGO, F.. «Los instrumentos del Pórtico». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *Op. cit.*, pág. 63.

²⁸ Tanto el Bien como el mal pueden estar vinculados al número 7: «Entonces se le acercó Pedro y le preguntó: Señor, ¿cuántas veces he de perdonar a mi hermano si peca contra mí? ¿Hasta siete veces? Dícele Jesús: No digo yo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete» (Mt. 18:21-22); «(...) Le acompañaban los doce y algunas mujeres que habían sido curadas de espíritus malignos y de enfermedades. María llamada Magdalena, de la cual habían salido siete demonios» (Lc. 8:1-2)

²⁹ ELVIRA BARBA, M. A. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2012, pp. 170-171.

flauta. Esta dualidad pasará a la historia como dos mentalidades propias del mundo clásico.³⁰ Además, la cítara del Apocalipsis marcaría una pauta de la cual hubiera sido difícil alejarse, por ejemplo, labrando un instrumento de viento. Ahora bien, sin quitar la validez a esto, instrumentos de viento como la trompeta no tienen poca importancia en la Biblia, pues son capaces de expresar la Gloria de Dios, adorar o movilizar y es hartamente citada³¹. Asimismo, tenemos en varios pórticos Ancianos que llevan en sus manos instrumentos de viento, como en San Juan de Puertomarín, en el Pórtico del Paraíso de Orense o en Moradillo de Sedano.

Nos centramos ahora en los instrumentos específicos del Pórtico. Tomando un eje vertical que divida el espacio entre el Anciano 12 y 13 (organistrum), y fijándonos en la parte derecha resultante, podemos ver que, en la parte inferior, abundan instrumentos de arco (fidulas ovales); en la intermedia los de cuerda pulsada (el arpa, la cítara y el laud); en la sección superior volvemos a los instrumentos de arco pero en este caso sin la forma ovalada (fidula en ocho). En el caso de la mitad izquierda, el reparto de instrumentos tiene una correspondencia simétrica pues incluye, del mismo modo organizativo, las fidulas ovales y el Anciano con los vasos de oro.

Procedemos ahora a abordar un análisis más detallado de los instrumentos³², con su correspondiente asignación a cada Anciano. Es importante tener en cuenta y remitir a la idea del carácter simbólico del arte cristiano en el Románico y al sentido de la arquitectura como traductora del mensaje divino, característica que hace tener a cada instrumento una interpretación simbólica, al igual que cada figura y el espacio en la que se inscribe.

5. 1. FÍDULA OVAL

Como hemos mencionado, el arco central comienza, en sendos lados, con este instrumento portado por los Ancianos 1, 2, 3, 6, 7, 22, 23 y 24.

³⁰ El dualismo apolíneo-dionisiaco ha sido tratado insaciablemente a lo largo de los siglos. Es interesante, respecto a este binomio, la visión ética de Nietzsche, filólogo clásico, en *La genealogía de la moral*.

³¹ «Asimismo los sacerdotes tocaban trompetas delante de ellos, y todo el pueblo estaba en pie» (Cró. 2, 7:6); «Alabadle al son de las trompetas, | alabadle con el salterio y la cítara. Alabadle con tímpanos y danzas, | alabadle con las cuerdas y la flauta» (Sal. 150:3); «Y aparecerá sobre ellos Yavé | y lanzará sus dardos como rayos, | y el Señor, Yavé, hará sonar la trompeta, (...)» (Zac. 9:14)

³² Destacamos los rasgos más importantes de los instrumentos. No desarrollaremos intensamente las características de los mimos pues el objetivo de estas páginas es dar una visión general de la música en el Pórtico y en el entorno en que se construyó. Para el análisis descriptivo de los instrumentos véase el estudio de F. Luengo, quien vio de manera inédita las piezas, «Los instrumentos del Pórtico». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *Op. cit.*, y el análisis comparado, fruto de la reconstrucción de los instrumentos del Pórtico, de S. Jensen, «Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado». En VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (coord.), *Op. cit.*, pp. 119-172.

La fídula oval es un instrumento que, siguiendo la clasificación de Hornbostel-Sachs, pertenece a los cordófonos y se hace valer de un arco para producir el sonido. La fídula oval puede presentar variaciones como el número de cuerdas: las de tres cuerdas (o sea, tres clavijas) las encontramos en los Ancianos 1, 7 y 22 mientras que las de cinco cuerdas las encontramos en los Ancianos 2, 6, 23 y 24. No podemos incluir el Anciano 3 en esta puntualización porque su instrumento se encuentra girado y su mástil, desafortunadamente, desaparecido. Por otro lado, la abertura por donde sale el sonido ofrece otra distinción entre los Ancianos 1, 7 y 22 con forma de "D", y los Ancianos 6, 23 y 24 con forma de "B". De igual manera, la cabeza o clavijero puede adoptar forma de rombo, Anciano 6, o de almendra, Ancianos 1, 2, 7, 22, 23 y 24, mientras que las clavijas que sujetan las cuerdas en el clavijero pueden ser semiesféricas, Ancianos 1 y 22, o cúbicas, Ancianos 2, 6, 7, 23 y 24. Las clavijas semiesféricas son más pequeñas que las cúbicas, por lo que se utilizan en instrumentos de cinco cuerdas, excepto en el Anciano 7. A diferencia de la mayoría de repertorio miniaturístico sobre los instrumentos de cuerda, los cuales no presentan cejuela, las fídulas y laúdes de los Ancianos muestran claramente una cuerda, en la época de tripa, entre el mástil y el clavijero, que actúa de ceja. La cejuela funciona igual que los trastes de una guitarra e impide que la cuerda vibre en el clavijero. Finalmente, la decoración en las fídulas se da en forma de entrelazo, un motivo que aparece ya en la miniatura irlandesa y que seguirá latente en los rosetones de instrumentos renacentistas y barrocos.

5. 2. FÍDULA EN OCHO

La forma que adopta esta fídula se traslada a otros instrumentos como el organistrum de los ancianos 12 y 13. La caja de resonancia se compone de dos círculos perfectos y similares, unidos y reforzados por dos cuñas. Los dos lados del arco se reparten dos fídulas respectivamente, portadas por los Ancianos 11, 14, 15 y 16. El número de cuerdas no varía y los agujeros sonoros, en su forma, tampoco. Las tapas, a diferencia de las fídulas ovales, son planas y el mástil carece de diapason, lo que quitaría importancia a la altura del puente. Los clavijeros tienen todos una forma trapezoidal y las clavijas asoman su cabeza por la reverso del clavijero. Como dato más detallado, se cree que una de las cuerdas podía relizar una nota bordón, esto es, un sonido constante que acompaña a las notas que van sucediendo.

La forma que caracteriza a este instrumento, la del ocho, puede estar relacionada con la simbología bíblica del número 8. Éste refleja una nueva vida, es decir, la Resurrección, y la Biblia se sirve de

varias metáforas para darla a entender, bien en el tema de la circuncisión como signo de una alianza o en el número de personas que sobreviven al Diluvio³³. Ambos ejemplos indican el comienzo de una nueva vida en el ser humano, así como la propia resurrección de Cristo (en el primer día de la semana, de lo que se deduce que lo hizo el octavo día) y las ocho restantes que aparecen en la Biblia³⁴. Por otro lado, la Biblia de Carlos el Calvo (870) dibuja una mandorla con esta forma en la que se inscribe el Pantocrátor.

5. 3. ARPA

El arpa se representa en el Anciano 8 y 19. Los tamaños son más o menos similares pero el número de cuerdas varía. La caja acústica aumenta su grosor de abajo a arriba, un dato a tener en cuenta debido a que la mayoría de las arpas tienen para las notas graves un espacio mayor. Es en esta pieza de donde salen las cuerdas que van al clavijero. El número de agujeros, que actuarían de aberturas sonoras, no corresponde con el de cuerdas ni con el número de clavijas en el Anciano 8 (16 o más, 12 y 10, respectivamente) y en el Anciano 19 (14 agujeros y 11 cuerdas). En cuanto al clavijero, se trata de una curva cóncava que da forma de animal al extremo que lo une con el mástil. Podría tratarse de un león, pero nada es seguro sin tener alguna prueba material con que contrastarlo. Por otro lado, el mástil, ligeramente convexo, se une a la voluta inferior de la caja armónica por medio de una garra simulada. Este aspecto puede llevarnos a reconocer un león en la figura animal superior. Finalmente, estas tres piezas esenciales del arpa no tendrían ningún tipo de sujeción material. Como es el caso del arpa de Brian Boru³⁵, custodiada en el Trinity College, la tensión de las cuerdas sería la que mantendría la integridad del arpa.

5. 4. SALTERIO

Los salterios, al igual que las arpas, son instrumentos de cuerda pulsada. La diferencia es que no hay un acceso a las cuerdas con las dos manos ya que la caja sonora se presenta a lo largo de una cara del instrumento, y no hay agujeros para proyectar el sonido. El clavijero, situado en la parte superior, presenta, en el caso del Anciano 5, nueve clavijas (las del Anciano 18 no pueden

³³ «A los ocho días de nacido, todo varón será circuncidado en vuestra descendencia, ya sea el nacido en casa o comprado por plata a algún extranjero, que no es de tu estirpe» (Gén. 17:12); «desobedientes en otro tiempo, cuando en los días de Noé los esperaba la paciencia de Dios, mientras se fabricaba el arca, en la cual pocos, esto es, ocho personas, se salvaron por el agua» (Pe. 1, 3:20)

³⁴ En Reyes 1, Reyes 2, Marcos, Juan y Hechos.

³⁵ CALVO-MANZANO, M. R. «El arpa en la Iglesia en España Edad Media y Renacimiento». En *Alfonso X El Sabio. Impulsor del arte, la cultura y el humanismo: el arpa en la edad media española*. Madrid: Arlu, 1997, pág. 236; REMNANT, M. *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002, pág. 20.

concretarse por su escondite bajo los ropajes). El cordal, al igual que el clavijero, es más ancho que la caja acústica y presenta agujeros por los cuales se introducen las cuerdas para atarse a sí mismas. Este detalle está perfectamente representado en el Pórtico. La decoración destaca en forma de voluta en esquina inferior, al igual que el arpa. La ausencia de plectro en las manos del Anciano 5 da a entender que las cuerdas era de tripa. La introducción de un plectro hubiera dado pie a posibles cuerdas de metal. No parece factible que el escultor olvidase reproducir este pequeño objeto ya que se pueden ver en los Ancianos que tocan el laúd, aun cuando desde la posición común del peregrino es invisible.

La simbología de las arpas, los salterios y las cítaras en cuanto a su forma triangular remite, de nuevo y por sus tres ángulos y lados, a la Trinidad. El pitagorismo tendría cabida en estas formas atendiendo a la división del planeta en intervalos, los cuales concentran la armonía del mundo en esa forma y en el instrumento. Cada uno de los intervalos adopta tres lados, uno de ellos curvos como en algunos instrumentos³⁶. Además se ha dicho que el triángulo encuentra parecido con la letra Delta, de significado místico a lo largo de la Historia, algo que parece ir demasiado lejos teniendo en cuenta de que esa letra hace referencia al número cuatro.

5. 5. CÍTARA

Aunque hayamos aludido a su forma triangular, la cítara tiene cuatro lados. Las portan el Anciano 10 y 17. Si bien en el Anciano 10 podemos distinguir 12 cuerdas, extendidas entre los lados más largos del instrumentos, en el Anciano 17 no podemos ver ni las cuerdas ni las clavijas, ya que, al igual que la fidula del Anciano 3, se encuentra expuesta del revés. Podemos ver que la cítara se toca con plectros; varillas en el caso del Anciano 10 y una pluma de ave en el caso del Anciano 17. Por tanto, como comentábamos en *Salterio*, las cuerdas serían de metal.

Ya hemos podido ver cómo la cítara ha sido uno de los instrumentos más citados en las fuentes medievales o clásicas (Apolo *citaredo*), además de su larga lista de significados que evoca. Este instrumento, con diez cuerdas que referían a los diez mandamientos, aparece en la Biblia de la mano del rey David. Junto a los Ancianos y los ángeles músicos, fue difundido con un fuerte acompañamiento musical en la Edad Media. De hecho, David aparece en algunas imágenes de la catedral, en la escalinata occidental con un salterio, por su importancia como prefiguración de

³⁶ VILLANUEVA ABELAIRAS, C. «La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria». En *Op. cit.*, pág. 113.

Cristo. Este hecho se puede contemplar en el simbolismo de la madera que remitiría, como ya hemos apuntado, a la cruz de Jesús. De este modo, y recordando que David desempeñó un gran papel en la creación de salmos, no es raro que se represente de forma independiente, hasta llegar a ser representado siguiendo el modelo de la *Maestas Domini*³⁷.

5. 6. LAÚD

Los laúdes son instrumentos de cuerda pulsada por un plectro que, como hemos anotado antes, queda escondido para el espectador. Los portan los Ancianos 9 y 20. La caja acústica no está abierta. Esto podría estar debido a la utilización de la piel en la parte superior, como indica F. Luengo, o puede que la abertura sonora estuviera a los pies del instrumento, a modo de círculo, donde se fija el cordal. Podemos ver este tipo de abertura en los baglama turcos. Al igual que la fídula en ocho, el laúd carece de diapason porque el mástil sigue el mismo plano que la caja. El clavijero tiene dos agujeros por donde circulan las tres cuerdas que posee el instrumento y se encuentra ligeramente desplazado de la línea de la caja, al igual que las guitarras actuales y no tanto como los laúdes de Oriente próximo. Las clavijas tienen forma semiesférica y el cordal no está decorado con ninguna talla.

5. 7. ORGANISTRUM

Es el instrumento que une las dos mitades del arco central a través de los ancianos 12 y 13 que lo sujetan. Produce su sonido gracias a una rueda giratoria que frota sus tres cuerdas a partir de una manibela que ejecuta el Anciano 12. En el mástil hay una sucesión de once teclas rectangulares que se hunden para dar las notas. La caja de resonancia presenta la forma en ocho, dos círculos unidos, como en la fídula, por cuñas. En el círculo inferior se incluye el cordal con talla romboidal, el puente decorado con volutas, la rueda y cuatro agujeros con forma de triángulo. El círculo superior presenta una notable decoración floral. La decoración también está presente en todo el borde del instrumento, a modo de círculos tallados, así como en el mástil cubierto en su tapa superior de una celosía.

En el plano técnico debemos destacar el hecho de que las teclas son cuadradas; el sistema que propone Odon de Cluny en su *Quomodo Organistrum Construat* queda bastante superado en el Pórtico porque las teclas son cuadradas y no cilíndricas, como escribía el monje. Además, el

³⁷ ASÍS GARCÍA GARCÍA, F.. David músico. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 1012, vol. IV, nº 8, pp. 17-18.

instrumento permitiría realizar una escala cromática completa si contamos la nota que suena sin pulsar ninguna tecla. Doce son los sonidos que podría hacer sonar este instrumento y corresponden a una octava pasando por todas las alteraciones. Por otro lado, el sistema de teclas haría del organistrum un instrumento de manipulación lenta y por ello su función es de bordón dentro de un conjunto instrumentístico.

Que Mateo colocara el organistrum en la clave del arco es una decisión que no ha dejado indiferente a muchos. Como han advertido numerosos especialistas, aunque este instrumento sirve de nexo entre las dos partes del pórtico y es el más lujoso y complicado de elaborar³⁸, el Pórtico de la Gloria se aleja de las demás imágenes del Camino de Santiago al no colocar a Cristo como piedra angular del arco. Hasta seis veces se alude en la Biblia a la metáfora de Cristo como base de nuestra edificación³⁹. La importancia del organistrum, por tanto, es indudable al ser el instrumento que de alguna manera sustituye a Cristo y cumple su papel a la hora de construir la armonía del conjunto y, como decíamos al principio, dar la afinación a los demás instrumentos para ponerlos en consonancia y motivar el cambio, la alegría, que provoca Cristo.

6. LA RECONSTRUCCIÓN

El objetivo de atender a los elementos musicales plasmados en los pórticos es conocer la música de su tiempo. Tal empresa es más bien complicada, al tener como fuentes una imagen diminuta o una pieza escultórica sin apenas trazos detallados. Por eso, el Pórtico de la Gloria y, en concreto, los Ancianos, tienen un gran valor para reconocer el ideal sonoro que fue aceptado durante el siglo XII. Por un lado no se utilizó la pintura para plasmar los detalles sino que éstos se encuentran labrados. Por otro, hay una gran calidad en los instrumentos de los Ancianos que podemos ver en los detalles que no se ven desde abajo pero son plasmados igualmente: los plectros del laúd de los Ancianos 9 y 20; el realismo en cordales, clavijeros, cejuelas; la caja de resonancia del arpa queda doblada ligeramente hacia el interior; los diferentes tipos de nudo en la pequeña cuerda que une el cordal con la tapa del instrumento.

³⁸ E BARBIER RAMOS, E. «Evolución de la zanfona a través de las imágenes». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* [en línea]. 2006, nº12, pág. 143. [citado 2015-12-01]

³⁹ Uno de estos ejemplos es Ef. 2:20: «edificados sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús».

Todo esto nos lleva a afirmar que Mateo copió modelos reales y los plasmó en el Pórtico. Una representación desde la imaginación no habría tenido en cuenta, por ejemplo, la presión que ejercen las cuerdas en el mástil.

Toda la historiografía sobre la Música en el Pórtico vino a dar como resultado, en los años 90, importantes publicaciones y proyectos que abordaron de forma práctica el estudio sobre los instrumentos de los Ancianos. Nos referimos al proyecto que se gestó entre 1990 y 1992 para reconstruir los instrumentos y cuyas conclusiones vieron la luz en 1993 bajo el título de *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*⁴⁰. La reconstrucción dio lugar a 21 instrumentos que se conservan en el Museo do Pobo Galego y a otra serie destinados a su uso en recitales.

Desde entonces, y con el apoyo de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, diversos musicólogos han seguido estudiando la música que sonaba en la Catedral de Santiago en relación con otros puntos calientes dentro y fuera de España.

Como recuerda Cristina Bordas, entroncando con la idea de que la Musicología llega más allá de las descripciones, siempre con una mirada a la Historia, queda por delante una tarea ardua de investigación. Las diferentes hipótesis formuladas a partir de los estudios de estas últimas décadas han dejado preguntas en el aire. La autoría de las tallas de los instrumentos, los modelos en los que están basados, el emplazamiento de producción de donde provienen o su relación con el Camino de Santiago son algunos de los problemas a resolver.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. R. «Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. 1989, vol. V, nº 2, pp. 41-84.

ARAGONÉS ESTELLA, E. «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro». *Príncipe de Viana*. 1993, año nº 54, nº 199, pp. 247-280.

ASÍS GARCÍA GARCÍA, F. «David músico». *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 1012, vol. IV, nº 8, pp. 11-25.

⁴⁰ LÓPEZ-CALO, J. (coord.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

BORDAS IBÁÑEZ, C. «Música y artes plásticas. Una representación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria». En LOLO, BEGOÑA (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1227-1242.

CABO ASEGUINOLAZA, F. «Compostela como espacio de representación: el Pórtico de la Gloria. Apuntes de filología espacial». En CHICHARRO, C. (coord.), *Porque eres, a la par, uno y diverso: estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada: Universidad de Granada, 2015, pp. 297-312.

CALVO-MANZANO, M. R. «El arpa en la Iglesia en España Edad Media y Renacimiento». En *Alfonso X El Sabio. Impulsor del arte, la cultura y el humanismo: el arpa en la edad media española*. Madrid: Arlu, 1997.

CARBALLOSA, EVIS L. *Apocalipsis: La consumación del plan eterno*. Michigan: Editorial Portavoz, 1997.

CASTIÑEIRAS, MANUEL. «El maestro Mateo o la unidad de las artes». En HUERTA HUERTA, P. L. (ed.) *Maestros del Románico en el camino de Santiago*. Palencia: Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2010.

- *El Pórtico de la Gloria*. Madrid: San Pablo, 1999.

CIRUJANO, C. et alii. «La restauración del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela». *Patrimonio cultural de España. Patrimonio en riesgo: seísmos y bienes culturales*. 2012, nº 6, pp. 183-195.

Díaz Fernández, J. M. «Pórtico de la Gloria: las claves interpretativas de un poema teológico». *Peregrino: revista del Camino de Santiago*. 1989, nº 9, pp. 20-21.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA. *Protréptico*. Madrid: Gredos, 1994. Introducción, traducción y notas de M.ª C. Isart Hernández. Revisada por H. Ramos.

E BARBIER RAMOS, E. «Evolución de la zanfona a través de las imágenes». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* [en línea]. 2006, nº12, pp. 9-29.

ELVIRA BARBA, M. A. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2012.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J. «Fernando II y la consolidación del señorío feudal de San Salvador de Oviedo». En DE LA CRUZ DÍAZ, P. et alii (eds.), *El historiador y la sociedad: homenaje al profesor José M.ª Mínguez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

FALQUE REY, E. (ed.) *Historia Compostelana*. Madrid: Akal, 1994.

Fernández Lago, J. «La historia de la salvación en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Compostela». *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*. 2012, vol. LVII, nº 3-4, pp. 21-30.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. *La música medieval en España*. Zaragoza: INO Reproducciones, 2001.

GONZÁLEZ, JULIO. *Regesta de Fernando II*. Madrid: Diana, 1943.

HUERTA HUERTA, P. L. «Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico». En *Perfiles del arte románico*. Aguilar de Campoo: Santa María la Real, 2002, pp. 27-51.

IGLESIAS, A. y FILGUEIRA VALVERDE, J. «Los músicos del Pórtico de la Gloria: discurso leído en el acto de recepción pública el día 29 de Diciembre de 1951». *El Museo de Pontevedra*. 1952-53, nº 7, pp. 35-68.

IGNACIO DE ANTIOQUÍA. «Carta a los efesios», 4:1. En LIGHTFOOT, J. B. *Los Padres Apostólicos*. Terrassa: Editorial Clie, 1990.

LADRA FERNÁNDEZ, L. y REY GARCÍA, M. La labor de la Fundación Pedro Barrié de la Maza en el ámbito del patrimonio cultural. En CRESPO RODRÍGUEZ, S. (coord.), *IV Congreso de Rehabilitación Sostenible del Patrimonio Cultural*. Asturias: Gráficas Occidente, 2007.

LÓPEZ-CALO, J. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

- *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- «La reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria: historia de una idea». *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. 2000-02, nº 32-34, pp. 67-88.
- *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

LUCAS DE TUY. *Crónica de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1926. Preparada y prologada por Julio Puyol y Alonso.

MADUEÑO, A. «Geometrías sagradas». *Sonograma. Revista de pensament musical* [en línea]. 2010, nº 8, pp. 1-12.

MARTÍN SÁEZ, D. «Música y locura: de la cítara divina al indeterminismo». *Brocar*. 2013, nº 37, pp. 287-325.

MATEO SEVILLA, M. «La consagración del Pórtico de la Gloria como obra maestra: su divulgación en la Inglaterra del siglo XIX». *Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. 1984, vol. XVI, pp. 172-186.

- *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago de Compostela: Museo Nacional de las Peregrinaciones, 1991.
- «El redescubrimiento de el Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX». *The Portico de la Gloria and the Art of its Epoch*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991, pp. 457-478.

MORALEJO, A. (trad.): TORRES, C. y FEO, J. (eds.) *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, 1951. Edición revisada por J. J. Moralejo y M. J. García Blanco en Santiago de Compostela, 2004.

MUIR WHITEHILL, W. (ed.) *Liber Sancti Jacobi Codez Calixtinus*. Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944.

NÁCAR, E. Y COLUNGA, A. (eds.) *Sagrada Biblia*. Madrid: BAC, 1999.

OCÓN ALONSO, D. M. «Aspectos musicales en el arte románico y progótico». *Cuadernos de Sección. Música*. 1996, nº 8, pp. 117-129.

PAJARES, ALONSO, R. L. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6: Ética y estética*. Madrid: Visión Libros, 2014.

PEÑA GONZÁLEZ, I. R. «La reforma románica de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en el contexto del patrocinio artístico de Fernando II». *De arte: revista de historia del arte*. 2003, nº. 2, pp. 29-46.

PIQUER, RUTH. «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada». *Síneris. Revista de Musicología*. Marzo 2013, nº 9, pp. 1-17.

PORRAS ROBLES, F. «Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico». Director: Dr. D. Víctor Nieto Alcaide. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a distancia, Madrid.

PRADO-VILAR, F. «Cuando brilla la luz del quinto día: El Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la Historia». *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*. 2012, nº 15, pp. 8-19.

REMNANT, M. «Música en el Pórtico de la Gloria y otras portadas románicas». *Peregrino: revista del Camino de Santiago*. 1988, nº 4-5, pp. 12-15.

- *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C. «Maestros del románico en el Camino de Santiago». *Ad Limina*. 2011, vol. II, nº 2, pp. 233-236.

TARRACO PLANAS, E. «Aproximación a la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela». En *Los Caminos y el arte. Actas*, T. II. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade, 1983, pp. 107-120.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. et alii. *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento. In Memoriam Serafín Moralejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

- «Arpas y arpas-salterio en el entorno de maestro Mateo (1188-1220): reflexiones en el contexto ideológico compostelano». En *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*. Madrid: Arlu, 1999, pp. 229-239.
- «Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis. El Maestro Mateo y Joaquín de Fiore». *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino. Actas de V congreso internacional de Estudios Xacobeos*. Santiago: Xunta de Galicia, 2000.
- «Música y músicos en el camino de Santiago». En LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura*. Zaragoza: Fernando el Católico, 2005, pp. 313-325.
- «La música en el Camino de Santiago». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. 2011, nº 5, pp. 263-284.
- «La voz de los instrumentos en manos de los juglares». *Medievalia*. 2012, nº 15, pp. 159-178.

